Source : Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965)
© Les Éditions du Cerf, Collection « Le 7e art », 2001, p. 256-260

LA CAMÉRA MOBILE

Indépendamment des questions subsidiaires de rythme et de structure, nous avons vu que le film retrouve, par le montage, la mobilité de la vision psychologique. Ainsi que le souligne Edgar Morin : « Nous rétablissons toujours non seulement la constance des objets, mais celle du cadre spatio-temporel. Le spectateur reconvertit dans leur simultanéité les actions parallèles quoique présentées selon une alternance de plans successifs. Ce « *quoique* » est aussi un « *parce que* » : la succession et l'alternance sont les modes mêmes par lesquels nous percevons des événements simultanés, et mieux encore un événement unique.

« Dans la vie réelle, le milieu spatio-temporel homogène, ses objets et ses événements sont donnés ; la perception, dans ce cadre, déchiffre par de multiples bonds, reconnaissances et enveloppements. Au cinéma, c'est le travail de déchiffrage qui est préfabriqué, et, à partir de ces séries fragmentaires la perception reconstruit l'homogène, l'objet, l'événement, le temps et l'espace. L'équation perceptive est finalement la même, seule la variable change. » (*Le cinéma et l'homme imaginaire*).

Ces constatations fondées sur la Gestalt suffiraient à réfuter les arguments de Bazin concernant la perception en « champ total » si cette évidente « reconversion » (des choses présentées successivement) n'était une *opération* de conscience. Autrement dit, nous avons la *notion* de leur simultanéité ; nous la saisissons, mais nous ne *l'éprouvons pas* : la préhension est devenue compréhension. Au contraire, dans la perception en champ total, cette simultanéité nous est *donnée*. Nous la *ressentons* dans tous ses effets sans devoir la re-structurer mentalement.

Il en est ainsi du mouvement. Le montage résout la mobilité en la donnant « au point fixe » : Je vois les choses de face, de gauche, de droite, d'en haut, d'en bas, mais chaque vision suppose le passage instantané d'un point à un autre. Le déplacement est sous-entendu ; il n'est jamais produit effectivement. C'est cette nécessité qui suscita les travellings.

Nous avons vu que ceux-ci n'eurent pour objet, à l'origine, que de suivre les acteurs, mais, à la limite, on pourrait dire qu'un travelling suivant à distance égale et à vitesse égale des personnages en mouvement est une autre forme de plan fixe : c'est le paysage qui a l'air de se déplacer. Ce qui permet d'ailleurs de tourner de faux travellings en studio. Voit-on un couple e voiture filant à toute allure sur une route bordée d'arbres ? La voiture est immobile, la caméra aussi mais, derrière la voiture, on projette « en transparence » le paysage et les arbres qui défilent…

Ce n'est qu'à partir de 1924 que l'on a pu parler de caméra mobile, celle-ci se déplaçant alors *parmi* les personnages du drame et non plus seulement *avec* eux (*Le dernier des hommes*, de Murnau). Mais cette mobilité ne devint aisée et constamment possible que grâce à la grue (1930). Tout d'abord descriptifs, les mouvements de caméra, peu à peu, prirent une signification psychologique, ne servant plus seulement à décrire les lieux ou à suivre les personnages mais à les situer relativement entre eux, à construire l'espace du drame.

Nous avons parlé de l'extraordinaire travelling avant d'*Intolérance* qui fut l'un des premiers à être « sélectif » autant que descriptif. Tout en décrivant Babylone et ses foules innombrables, il s'agissait de découvrir, au milieu de sa cour, le roi Balthazar et la princesse ; le travelling, à bout de course, les cadrait en plan rapproché.

Tout aussi remarquable fut le travelling qui, dès les premières séquences de *La foule* (de King Vidor) isole le héros, simple petit employé perdu dans la capitale. Après de larges panoramiques décrivant New York et ses buildings et quelques avancées au milieu des avenues

mouvementées, la caméra arrive aux pieds d'un gigantesque gratte-ciel. Une rapide montée parvient à la hauteur du 20e étage. Visant le point central, la caméra avance alors jusqu'à l'une des fenêtres de cet étage et découvre un immense hall où une centaine d'employés sont au travail. Poursuivant son avancée, la caméra traverse la fenêtre, franchit la moitié du hall et aboutit en fin de course, au bureau occupé par le personnage du drame, alors cadré en premier plan. D'un seul mouvement, on passe d'une multitude de gratte-ciel à l'un d'entre eux ; de là à l'un des étages de ce building, puis à l'un des multiples bureaux de cet étage et enfin à l'un d'entre les multiples employés de ce bureau. Jamais une suite de plans séparés n'aurait pu exprimer avec autant de simple précision de sentiment de liaison unissant l'un et le multiple, l'homme et la foule, tout en définissant, dans le même temps, l'isolement de l'être, son insignifiance aussi.

L'extraordinaire voyage de Faust et Méphisto franchissant monts et vallées, villes et campagnes (*Faust*, de Murnau) et le voyage interplanétaire d'*Une femme sur la lune* (de Fritz Lang) sont parmi les plus beaux travellings de la fin du muet. Mais les premiers mouvements de caméra qui furent à la fois descriptifs et psychologiques — et qui demeurent parmi les plus remarquables — furent ceux de *L'aurore* (de Murnau). L'un d'eux accompagne le héros alors qu'il descend vers les marais où il a rendez-vous avec une femme. La courbe sinueuse du travelling qui épouse sa démarche, la longue descente à travers les roseaux puis, au détour du chemin, la découverte soudaine des marécages et l'avancée vers la femme, traduisent à la fois son mouvement et ses sentiments — ses hésitations, son éblouissement final — et font que le spectateur y participe, les éprouvant lui aussi dans le même temps.

Plus remarquable encore est le voyage en tramway qui emmène l'homme et sa jeune femme de la forêt jusqu'à la ville : chaque détour découvre un nouvel horizon, un nouvel aspect, tandis que les époux se rapprochent peu à peu et se réconcilient dans un éblouissement partagé, la modification progressive du paysage reflétant l'évolution de leurs sentiments et devenant comme l'expression physique de leur drame.

Depuis l'emploi de la grue, les dénominations « travelling avant, travelling latéral, travelling arrière » n'ont plus guère de sens, la caméra décrivant les mouvements les plus divers au hasard de ses courbes. Dans *L'aurore* déjà le fait est évident. Toutefois ces dénominations restent valable lorsqu'il s'agit de « chariotage », c'est-à-dire de travelling dirigé : *vers* un personnage ou un objet, ou *depuis* un personnage ou un objet. Dans le premier cas on rétrécit le champ à mesure (trav. avant), dans le second, on découvre les faits annexes et le lieu même à mesure que le champ s'élargit (trav. arrière).

Longtemps ce genre de chariotage fut utilisé pour avancer vers un personnage tandis que croît l'intensité dramatique. La différence avec la coupe franche est d'une montée graduelle de l'émotion, d'une sorte de « décantation », au lieu d'un isolement brusque. Mais cette façon de souligner le « moment crucial », de cueillir les larmes de l'héroïne comme à la fin d'une élévation a tourné rapidement au poncif. Aujourd'hui ce procédé n'est pas moins dérisoire que l'abus du « champ-contrechamp ».

Si le travelling arrière permet toujours de découvrir quelque imprévu (lieu ou situation) à partir d'un point de départ plus ou moins significatif, le travelling avant n'est plus guère utilisé que pour figurer le déplacement d'un personnage ou encore la fixation d'un détail, un mouvement d'attention comme dans *L'ombre d'un doute*.

Ce dernier cas est évidemment le plus intéressant. Mais il suppose le grossissement rapide — et cependant graduel — du détail mis en cause ou, si l'on préfère, le rétrécissement rapide du champ de la caméra. A cet égard le travelling optique (obtenu par focale variable) est de beaucoup préférable au travelling réel, en ce sens qu'il est ultra rapide et qu'il n'y a pas de modification des perspectives. Tout se passe en effet comme si l'on passait de la planitude d'une photographie à la planitude d'un détail de cette même photographie, ce qui traduit assez bien « l'éclatement » du champ perceptif. La coupe franche, passant brusquement du plan moyen au gros plan, traduit l'attention du regard mais non le « mouvement intentionnel » de la conscience.

Même rapide, le travelling réel est beaucoup plus lent. En outre, la modification des perspectives, conséquente du déplacement *réel* suppose – et même implique un réel déplacement. Si l'on voit en effet (plan d'ensemble) un individu assis regardant un revolver posé sur un coin de cheminée et si, du point où il se trouve, on a un travelling arrivant sur l'objet, il serait inconséquent de voir, au cours du plan suivant, l'individu toujours assis à la même place. On comprendrait sans doute qu'il s'agit d'une attitude mentale, d'une velléité quelconque, mais le propos serait mal traduit, car l'attention ne suppose pas la modification du champ spatial. Cette forme ne serait valable que s'il s'agissait d'un paralytique imaginant son mouvement. Aussi bien, et par voie de réciprocité, le travelling optique est incapable de traduire d'une façon satisfaisante les déplacements réels.

L'essentiel, dans tous les cas, est une justification — physique, dramatique ou psychologique — des mouvements de caméra.

Qu'il s'agisse de travellings ou de plans fixes, la caméra doit *suivre* l'événement et non le *précéder*. Cette loi à laquelle nous avons déjà fait allusion est fondamentale en ce sens qu'elle est fonction de la psychologie du spectacle et de l'écriture. Elle ne préside à aucun style particulier, à aucune manière de dire mais au fait même de dire et d'exprimer : *on ne saurait dire d'une chose avant que cette chose ne se soit produite*. Le faire, c'est dévoiler les ficelles du spectacle et, donc, nier ou détruire le simulacre qu'il s'efforce de créer. La caméra qui précède la chose, c'est l'équivalent de ce qu'on appelle, au théâtre, un effet « téléphoné »…

Sans doute est-il indispensable d'établir les liaisons. Si l'on veut passer d'un événement à un autre sans rupture (en soulignant de la sorte une certaine unité globale) il faut bien que la caméra se déplace, quitte l'un pour prendre l'autre. L'art est alors d'éviter la gratuité de ces mouvements, de faire en sorte qu'ils apparaissent à la fois comme naturels et nécessaires. William Wyler fut sans doute le premier qui ait su leur donner une justification évidente en les accréditant d'une sorte de coefficient descriptif ou psychologique. Ainsi dans *Rue sans issue* nous voyons, dans une impasse sordide, des gamins qui se bagarrent et se jettent des trognons de pommes à la figure. Soudain, l'un des projectiles manque son but et va choir dans un ruisseau, assez loin à l'écart. L'un des gosses aussitôt se précipite et la caméra, le cadrant dans une vue plongeante, le suit dans son déplacement. Ce mouvement paraît dérisoire : c'est faire grand cas de bien peu de choses. Mais, à peine le gamin a-t-il ramassé le détritus que, se redressant, il aperçoit (la caméra suivant son mouvement découvre avec lui), sur la margelle, à un mètre au-dessus de lui, un individu que nul n'avait remarqué et qui, depuis un instant, les observait. Et c'est ainsi qu'un nouveau personnage (Humphrey Bogart) entre dans l'action.

Cependant, on ne parlera jamais assez de l'inutilité de certains travellings qui n'ont d'autre raison que de suivre le déplacement d'un personnage sous prétexte de décrire la réalité de l'événement. Ainsi dans *La vieille fille* (d'Edmund Goulding). Nous voyons Bette Davis et Miriam Hopkins assises dans le salon d'une de ces grandes propriétés de la Nouvelle Orléans, à la fin du siècle dernier. A un certain moment, Bette Davis se lève pour aller chercher un objet, semble-t-il de première nécessité. Alors nous franchissons le salon, un long corridor, une autre pièce, le hall d'entrée ; avec elle nous montons au premier étage, nous longeons un couloir et nous entrons finalement dans sa chambre pour la voir ouvrir une commode… et prendre un mouchoir ! Puis, de retour, nous refranchissons le même chemin. Inutile de dire que ce mouchoir n'a aucune signification d'aucune sorte dans le drame en question. S'il en avait, ce serait au moins une excuse et, bien entendu, si au cours de ce long travelling nous avions pu saisir, par la grâce de quelque comportement révélateur, quelque chose qui jusque-là nous eût été caché, alors sa nécessité n'eût pas manqué d'être évidente. On peut, à la rigueur, supposer une raison dramatique – mélodramatique au besoin : une mère se précipite vers son enfant qui appelle ; plus long est le chemin, plus vive est sa précipitation. La durée du trajet ne fait qu'augmenter son angoisse. Raison banale, peut-être, mais raison, alors que dans le film en question on ne décrit strictement rien qui ne soit l'acte même, c'est-à-dire son insignifiance absolue. Au lieu de ce travelling inutile, une ellipse eût été de circonstance. Suivre un acte tout du long pour respecter le « temps réel » est une chose fort licite, à condition que la durée soit de quelque signification, car s'il n'est que de décrire le vide on peut le faire indéfiniment et c'est un art

à la portée du premier venu. La question n'est donc pas du travelling « en soi » mais de ce que l'on met dedans, de ce à quoi il sert…

A ce déplacement sans objet on opposerait facilement le travelling qui ouvre le bal de *Madame de…*, lequel, dans un mouvement d'une seule coulée, décrit tout à la fois les lieux, les personnages, et met en valeur le comportement des deux héros (Danielle Darrieux, Vittorio de Sica).

Toutefois, en dehors de certains faits psychologiques que nous allons examiner, l'intérêt manifeste du travelling est beaucoup moins de suivre les personnages que de contribuer à créer l' « espace du drame », de mettre les individus « en présence », en se déplaçant librement autour d'eux. A cet égard, on citerait celui du bal des *Ambersons* (de Welles), ou celui de la promenade en calèche qu'André Bazin a subtilement analysé dans son livre sur Orson Welles.